

Temporalité et narrativité : le cinéma des premiers temps (1985-1908)

André Gaudreault

Volume 13, numéro 1, avril 1980

Cinéma et récit

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500511ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500511ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gaudreault, A. (1980). Temporalité et narrativité : le cinéma des premiers temps (1985-1908). *Études littéraires*, 13(1), 109–137.
<https://doi.org/10.7202/500511ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1980

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

TEMPORALITÉ ET NARRATIVITÉ : LE CINÉMA DES PREMIERS TEMPS (1895-1908) ¹

andré gaudreault

«But virtually the most important and most significant fact from this point of view is the assumption of an increasingly greater role in the twentieth century by the temporal art for which time is almost the fundamental (and sole) structural principle — the cinema.»

Vjaceslav V. IVANOV

Le cinéma sait si bien raconter qu'on a parfois l'impression qu'il en a toujours été ainsi. L'intérêt majeur que peut présenter la production cinématographique du début du siècle réside entre autres en ce que l'analyse des œuvres de cette époque permet de comprendre, en partie du moins, comment et à partir de quels formants s'est structurée la narrativité au cinéma. Il est bien évident, cependant, qu'il existe au cinéma divers modes d'organisation du récit : Jancso ou Resnais ne racontent pas de la même manière qu'Hitchcock ou Lelouch. Bien entendu, les uns et les autres ne racontent pas, non plus, la même chose. Certains cinéastes adoptent, de manière plus ou moins consciente, un modèle de narration hérité d'une assez longue tradition alors que d'autres s'emploient plutôt à le subvertir. Au-delà de cette opposition, tous ces cinéastes utilisent un matériau brut à peu près semblable : plans, séquences, mouvements de caméra, personnages, dialogues, etc. La différence naît, entre autres, de la manière de présenter et d'agencer les divers matériaux expressifs. Si l'objectif des uns a pu être de subvertir le modèle de narration utilisé par les autres, c'est, cela va de soi, parce que ce dernier existait déjà. Mais d'où vient donc ce modèle ?

C'est là une question fort complexe à laquelle il est malheureusement, encore à l'heure actuelle, impossible de répondre de manière scientifique et définitive, étant donné le retard accusé par la théorie cinématographique dans ce domaine. Il existe bien quelques éléments d'explication ici et

là, mais il reste encore fort à faire. Cette situation est heureusement en train de se modifier : de plus en plus nombreux sont les chercheurs qui commencent à réviser, au-delà de la seule question monographique, les diverses thèses avancées par les principaux historiens du cinéma de la génération précédente. Plusieurs des affirmations de ces derniers, de même que plusieurs aspects de leur méthodologie de recherche, font écran et nous empêchent de bien comprendre le processus par lequel les cinéastes ont acquis les divers éléments nécessaires à la constitution de la forme de narration « institutionnalisée² » qui est aujourd'hui notre lot. Désormais plusieurs de ces affirmations et conceptions méthodologiques sont remises en cause.

Dans cette optique il est, croyons-nous, urgent de se pencher sur les origines de la narrativité cinématographique. C'est grâce à cette étude que nous pourrons, un jour, comprendre comment s'est réalisée la genèse de cette forme de narration qui domine, encore à l'heure actuelle, l'institution cinématographique. C'est dans cet esprit que nous nous appliquerons, tout au long de cet article, à tenter de mieux comprendre comment les cinéastes du début du siècle exprimaient la temporalité au cinéma.



Cinéma et narrativité

Contrairement à une opinion assez répandue voulant que les premiers films ne constituaient pas des œuvres narratives, nous croyons que la volonté narrative a existé depuis les tout débuts. Même si les premiers films (1895-1910) présentent plusieurs caractéristiques formelles semblables à celles que l'on peut retrouver dans la littérature médiévale³, ces films sont tout de même des œuvres narratives en ce sens qu'ils utilisent divers matériaux expressifs dont l'agencement et la présentation ont comme objectif de raconter une histoire. Il ne viendrait à l'idée de personne, en littérature, de remettre en question le statut narratif d'une œuvre comme *La Chanson de Roland*. Bien entendu certains films de la première époque ont un degré de narrativité plus ou moins élevé alors que certains autres ne sont nettement pas des œuvres narratives.

Il ne sera cependant pas question ici d'opposer non-narrativité à narrativité mais plutôt de mettre en parallèle une forme de narration avec une autre qui lui a succédé et qui s'est, depuis, institutionnalisée. Cette institutionnalisation ne justifie toutefois pas la négation de l'existence de la première qui relève de ce que Tom Gunning appelle le « style non-continu ⁴ » et qui mérite notre attention pour ses caractéristiques propres. Il est erroné, à notre avis, de considérer cette première forme de narration comme l'humus et le terreau dont la seule vertu aurait été de permettre la naissance de l'autre forme.

Qu'en est-il au juste de cette forme de narration dont on dit qu'elle s'est institutionnalisée ? Voilà une question à laquelle nous ne pouvons encore répondre de manière satisfaisante. Certains théoriciens parlent de « cinéma de la transparence », d'autres de « cinéma représentatif-narratif », de « cinéma à narrativité continue » ou, encore, de « cinéma de la linéarité ». Chacune de ces expressions rend compte, mais en partie seulement, de certaines caractéristiques de la forme de narration en question. Celle-ci a en effet comme objectif de faire de l'écran un cadre transparent qui laisse le monde enregistré sur pellicule venir au spectateur sans entrave. Elle a comme caractéristique de (re)présenter un monde dont la logique est modelée le plus possible (en apparence du moins) sur celle du monde réel. Elle présente en effet un produit dont tout élément risquant de perturber le flot de la coulée narrative est généralement exclu. Elle procède fréquemment suivant une structure linéaire qui ordonne ses éléments constitutifs dans une chaîne devant nécessairement amener au but désiré, chaque élément étant un maillon indispensable à faire avancer l'intrigue.

Cette forme de narration ne s'est véritablement constituée, selon nous, qu'à partir de 1910, quoique la datation exacte d'un phénomène de cet ordre soit une tentative fort périlleuse. Quoiqu'il en soit, un film comme *The Musketeers of Pig Alley* (Biograph, 1912) ⁵ de David Wark Griffith est un exemple particulièrement intéressant où le spectateur attentif décèle la présence d'un système qui n'était pas présent dans de nombreux films réalisés à la même époque et, bien entendu, dans la plupart des films tournés antérieurement. La fluidité

de la coulée narrative de ce film contraste avec la plus grande rigidité des films de la période précédente.

Cette question de la plus ou moins grande fluidité de la coulée narrative est à nos yeux essentielle, puisque l'une des caractéristiques de la forme de narration qui s'est installée au cinéma à partir de la deuxième décennie de ce siècle consiste justement dans la valorisation de la fluidité comme condition de l'autonomisation du récit filmique.

Et c'est précisément l'absence ou le manque de fluidité que le spectateur d'aujourd'hui remarque le plus aisément dans les films de la toute première époque. Avec les films de Louis Lumière, il n'est même pas encore question de fluidité puisque, comme on le sait, tous ses films ne comportaient qu'un seul plan⁶. Ainsi, *L'Arroseur arrosé* (Lumière, 1895) évite pratiquement tous les problèmes de fluidité narrative puisque toute l'action se déroule à l'intérieur d'un seul plan relativement court : un jeune garnement applique son pied sur le boyau d'arrosage dont se sert un jardinier qui, étonné par l'arrêt du débit de l'eau, regarde imprudemment l'orifice du boyau pour voir si quelque objet ne l'obstrue pas ; à ce moment le jeune garçon retire son pied et l'arroseur est... arrosé ; le jardinier poursuit le garçon qui s'apprêtait à sortir du cadre, le ramène au milieu du champ (au sens cinématographique du terme) et lui donne la fessée. Tout ceci se déroule en moins d'une minute et les problèmes de narrativité sont évités à la fois par le peu d'ampleur de l'action et par le fait qu'il n'y ait qu'un seul plan. Nous disons bien « à la fois » car il est bien entendu qu'un film en un seul plan peut avoir à résoudre plusieurs problèmes de narrativité : que l'on pense à *Gare du nord* (Jean Rouch, 1964) qui, en plus d'un plan d'introduction et d'un autre de conclusion de moins d'une minute chacun, n'est constitué que d'un seul autre plan⁷ qui dure au moins quinze minutes⁸. Dans le cas du film de Lumière, *L'Arroseur arrosé*, étant donné sa relative brièveté, l'isomorphisme entre le découpage spatio-temporel commandé par l'enregistrement d'un seul plan de la réalité et le continuum spatio-temporel de la réalité extra-cinématographique pare aux éventuelles distorsions que la construction d'un récit au cinéma risque d'engendrer. En d'autres termes, la caméra ne servait alors qu'à relayer à des observateurs privilégiés, les spectateurs, un même moment d'une

réalité plus globale, d'où sa simplicité. Les inventeurs du cinématographe ont d'abord inventé le plan et ce plan était à la fois l'alpha et l'oméga du dire cinématographique. C'était, avant la lettre, l'époque du plan-séquence, ou, mieux, du plan-film. L'homogénéité de la représentation cinématographique était assurée par une linéarité et une clôture qui ne souffraient pas d'exception: comme on s'arrangeait au tournage pour ordonner la suite des segments (peu nombreux d'ailleurs) de l'action afin de les faire tenir à l'intérieur d'un seul segment de pellicule (ce qui implique: un seul cadre spatial — mais pas nécessairement un seul cadrage — et un seul segment temporel), la double mobilité caractéristique du cinéma n'était pas encore tout à fait réalisée: mobilité des objets représentés et mobilité des segments spatio-temporels. On ne connaissait en effet que la mobilité des objets représentés par l'image, mobilité rendue possible par l'acharnement de nombreux chercheurs ayant contribué à la découverte d'un appareil permettant de saisir, de fixer et de reproduire le mouvement des êtres et des choses. C'était l'ère de ce qu'on pourrait appeler, à l'instar de Roman Gubern⁹, l'«articulation entre photogramme et photogramme». Restait à venir, et ce ne sera plus très long, la mobilité des segments spatio-temporels sélectionnés: l'«articulation entre plan et plan», la réunion de plans divers pour former une séquence.

Le chevauchement temporel

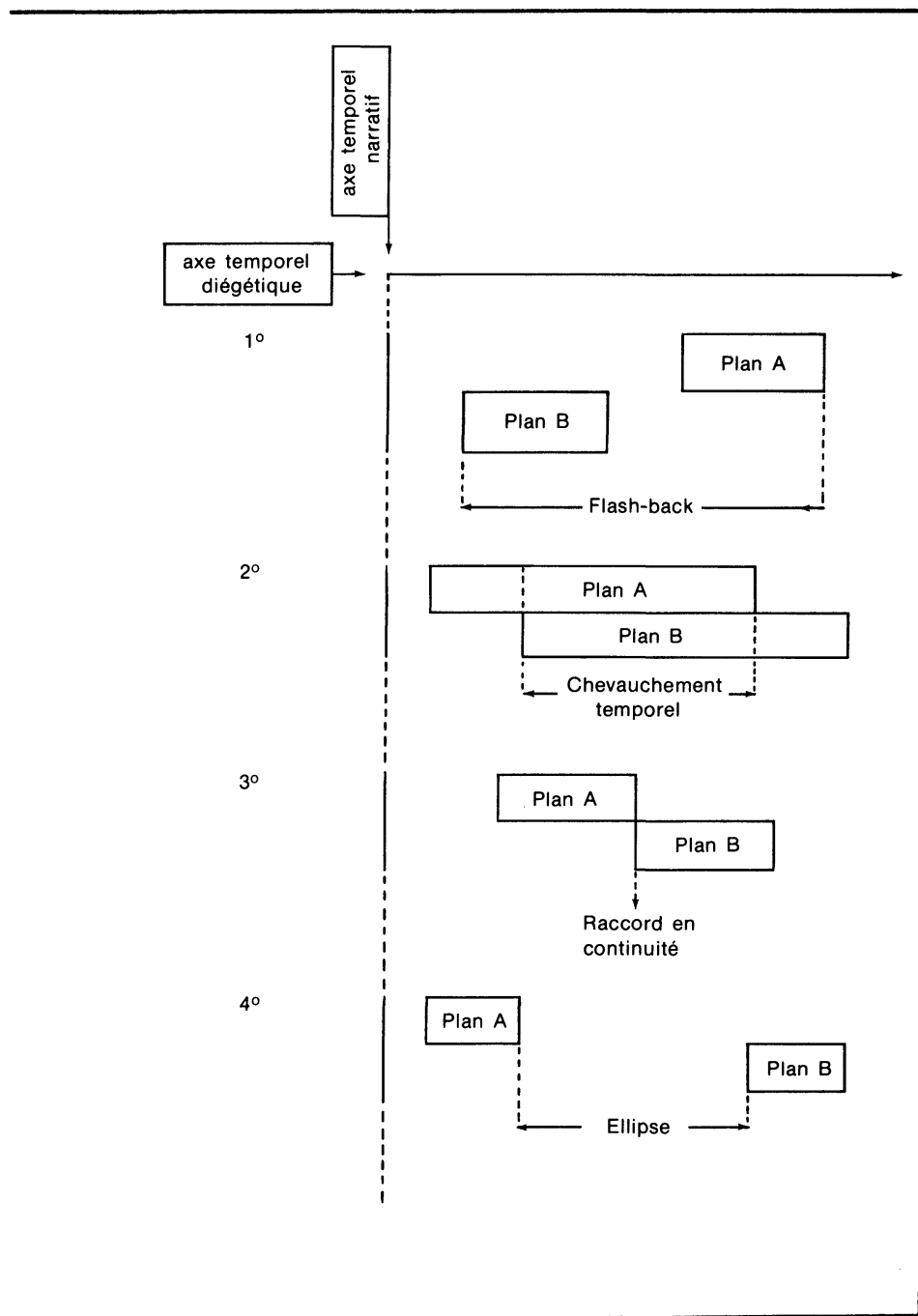
À l'intérieur d'un tel système à un seul plan, il n'y a pas de «danger» de faux raccord, de chevauchement temporel, etc. La discontinuité et la non-fluidité, du moins celles qui résultent des divers changements de plans, sont évidemment impossibles. L'exemple peut-être le plus flagrant de non-fluidité, le chevauchement temporel, n'était possible qu'avec des films à plusieurs plans. En effet, dès que les cinéastes eurent à faire s'articuler quelques plans entre eux, la question de la continuité temporelle se posa crûment. C'est que la juxtaposition de deux plans implique au départ au moins deux paramètres: l'espace et le temps. Les deux plans successifs peuvent montrer deux points de vue différents d'un même espace ou bien deux espaces totalement distincts¹⁰. Dans les deux cas, si nous avons deux plans (A et B) qui se succèdent

immédiatement à l'écran, le temps de l'action décrite dans le deuxième plan (le plan B) peut se référer :

1. soit à un temps qui précède le temps de l'action du plan A : c'est un « flash-back » (retour-arrière) ;
2. soit à un temps qui précède le moment où en était rendue l'action à la toute fin du plan A, mais qui est simultanément à une partie (ou à la totalité) de ce même plan : c'est un chevauchement temporel.
3. soit à un temps qui succède à celui de l'action décrite par le plan A mais de manière rigoureusement continue : c'est un raccord en continuité¹¹ ;
4. soit, enfin, à un temps qui, tout en étant successif à celui du plan A, en est plus ou moins éloigné : c'est ce que les théoriciens du cinéma appellent habituellement une ellipse¹². (Voir le schéma ci-contre.)

À moins qu'il ne soit justifié d'une façon ou d'une autre, le chevauchement temporel, lorsqu'il implique deux plans montrant une seule et même action, provoque chez le spectateur un certain sentiment de malaise parce qu'il procède d'une répétition de l'action, d'un plan à l'autre. Il est alors ressenti comme un « hiatus » qui fait piétiner l'action et qui en empêche la continuité du flot. Quant à savoir ce qui, au cinéma, oblige l'action (sauf en de rares occasions) à toujours aller de l'avant¹³, nous ne pouvons pour l'instant mentionner que ceci : au cinéma, le temps serait toujours perçu au *présent* (même dans le cas d'un « flash-back »). Il n'y a semble-t-il que lors des légers retour-arrière, impliquant une répétition de l'action en cours, que le spectateur ressent comme une contradiction au niveau de l'exposition séquentielle de l'action.

Au-delà des fortunes diverses qu'a pu connaître la « technique¹⁴ » du chevauchement temporel, il reste que le type de raccordement dont il sera question ici a, lui, disparu de l'écran pour une assez longue période. Il ne reviendra que sous la forme d'un procédé (entre autres avec Eisenstein). Les films que nous étudierons présentent des exemples de chevauchement temporel liés à la résolution d'un problème de contiguïté spatiale. Dans la plupart des cas où les cinéastes ont effectué un montage répétitif de l'action, il s'agit, nous le verrons, d'une action impliquant un déplacement des



personnages entre deux lieux contigus (ces deux lieux sont le plus souvent séparés par un mur). C'est un peu comme si la fameuse ubiquité de la caméra, dont on attribue la « découverte » à D. W. Griffith, n'avait pas encore cours. La caméra ne savait pas encore « traverser » les murs, le narrateur n'était pas encore tout-puissant, peut-être parce que, et c'est là une hypothèse que nous aurons l'occasion de développer ultérieurement, le narrateur n'avait pas encore *conscience* d'être narrateur.

Quoi qu'il en soit, des films très importants et souvent cités dans les histoires du cinéma comportent des exemples flagrants de chevauchement temporel et l'on ne s'est pourtant pas encore sérieusement penché sur l'existence de cette technique à l'intérieur du corpus filmique du début du siècle. C'est le cas notamment de *Life of an American Fireman* (Edison, 1903), de Porter. Il est vrai que, dans le cas de ce film, la présence de cette technique a été quelque peu occultée par l'existence d'une autre version qui, elle, a justement pour particularité de gommer le principal exemple de chevauchement temporel qu'il présente. Mais cette version qui nous apparaît non conforme à l'originale¹⁵ comporte, tout comme celle qui semble authentique, au moins deux autres exemples de chevauchement temporel qui ont pratiquement toujours été passés sous silence, fort probablement parce qu'ils sont moins apparents. Il reste tout de même intéressant de noter que, face à deux versions possibles du même film, c'est celle qui présentait un montage plus en rapport avec le « style continu » qui fut d'abord retenue, celle-là même qui semble aujourd'hui devoir être considérée comme une version non authentique.

Pour permettre de mieux comprendre, voici d'ailleurs la description de la fin de *Life of an American Fireman*. Dans ce film, Porter nous fait voir, *de l'intérieur* d'une maison en proie aux flammes, un courageux pompier qui n'hésite pas à risquer sa vie pour effectuer un sauvetage. Une femme et son enfant suffoquent et tombent inanimés sur un lit ; le pompier pénètre dans la chambre en fracassant la porte, se rend à la fenêtre et demande qu'on lui tende une échelle, prend la femme sur ses épaules puis disparaît avec elle par la fenêtre. Après un moment, il réapparaît à la fenêtre, entre prendre l'enfant et disparaît à nouveau par la fenêtre. Finalement, deux

pompiers arrivent par la même fenêtre et entrent dans la chambre pour éteindre les flammes. Le plan se termine par un passage au noir. Le film aurait pu s'arrêter là mais le spectateur aurait été privé du « clou de l'histoire » : à son arrivée sur la terre ferme, la mère avait demandé avec insistance au pompier qu'il aille sauver son enfant resté dans la chambre. C'est peut-être pour pouvoir nous montrer cette requête de la mère que Porter ajoute un dernier plan, à peu près de la même longueur que celui que nous venons de décrire et qui nous permet d'assister, une deuxième fois, à la même action, mais cette fois-ci de l'extérieur de l'édifice, sans doute du point de vue d'un éventuel badaud. L'analyse systématique que nous avons faite de ce film ¹⁵ nous a montré que la simple co-présence de deux points de vue différents sur un seul et même événement justifie leur présentation en succession, ce qui produit une répétition de l'action et, en dernière analyse, un chevauchement temporel qui ne manque pas d'étonner aujourd'hui.

C'est donc dire que le dernier plan du film montre une deuxième fois, mais d'un autre point de vue, pratiquement tout ce que l'on venait de voir dans le plan précédent, d'une manière à la fois assez originale et assez incongrue. Rares sont les films de l'époque à présenter un si long chevauchement. La plupart des autres exemples que nous avons remarqués sont plutôt sur le même mode que les deux autres cas que nous pouvons relever dans *Life of an American Fireman*. Dans le plan 3 Porter nous fait voir les pompiers qui, à l'appel de l'alarme, sautent en bas de leur lit et se lancent l'un après l'autre sur le poteau de descente qui leur permet d'arriver en vitesse au rez-de-chaussée. Dans ce plan, nous pouvons voir chacun des dix ou onze pompiers disparaître en se laissant glisser le long du poteau. Le plan 4 nous fait effectuer un retour-arrière assez perceptible puisque tous les pompiers apparaissent successivement à l'écran, à l'étage du rez-de-chaussée, par l'orifice du plafond. Il est « invraisemblable » qu'au moment où le dernier pompier commence sa descente (à la fin du plan 3) aucun des pompiers n'ait terminé sa course (au début du plan 4) un étage plus bas.

Les plans 4 et 5 nous donnent un autre exemple de chevauchement temporel puisque le plan 4 se termine alors que les voitures à incendie sont sorties (vers la caméra

vraisemblablement installée près des portes du garage) et que le plan 5 débute sur une vue extérieure de ce garage alors que les portes sont encore fermées. Elles s'ouvrent et les voitures sortent une « deuxième » fois. Ce que nous jugeons important de faire ressortir ici, c'est la différence essentielle qui sépare le chevauchement entre les plans 3 et 4, ou les plans 4 et 5, du film étudié et celui que l'on retrouve entre les deux derniers plans (8 et 9) du même film. Au-delà de la seule longueur du chevauchement (les actions des plans 8 et 9 se chevauchent sur une durée de quelques minutes alors que le chevauchement des plans 3 et 4, de même que celui des plans 4 et 5, n'équivaut qu'à quelques secondes), nous pouvons saisir cette différence en imaginant la solution éventuelle qu'aurait pu envisager le cinéaste d'une époque ultérieure pour rendre plus continu le passage entre les plans. Dans les deux premiers cas, la solution la plus simple aurait été de couper la fin du premier plan (exemple: au plan 3, on aurait pu couper au moment où le cinquième pompier disparaît par l'orifice du plancher) et le début du deuxième plan (au plan 4, tout le segment précédant l'apparition de ce cinquième pompier). C'est de cette manière en tout cas que l'on monterait ces deux plans aujourd'hui si l'on voulait se conformer à la pratique habituelle du montage. Dans le cas des plans 8 et 9, la solution serait tout autre: l'importance (au point de vue chronométrique) du chevauchement empêche de considérer le raccord continu accompagné du rejet de la chute des plans comme la solution idéale car alors le spectateur serait privé de voir, de l'intérieur, le sauvetage de l'enfant (fin du plan 8) et, de l'extérieur, celui de la mère (début du plan 9).

Cette solution est, du reste, celle à laquelle a eu recours le rédacteur de la description reproduite dans le catalogue Edison qui ne tient pas compte, dans son texte, du chevauchement de l'action. Au contraire, la solution idéale semble être celle qu'a adoptée le re-monteur anonyme¹⁶ de ce film qui nous a légué la version qu'on peut considérer aujourd'hui comme non authentique et qui est conservée par le Museum of Modern Art de New York: la caméra passe successivement de l'intérieur à l'extérieur (et vice versa) tout au long de l'action décrite par les plans 8 et 9. De ces deux plans, notre « monteur anonyme » a créé un nouvel agencement qui compte treize plans. Pour éviter que les deux

volets de l'action ne se chevauchent trop, il a cependant eu recours à la première solution (impliquant le rejet de certains bouts de plan) lors du raccordement de la plupart (pas de tous, car le montage des derniers plans de cette version du film présente tout de même un certain nombre de légers chevauchements de l'action analogues à celui des plans 3 et 4) des plus courts plans qu'il avait devant lui. C'est donc dire qu'à la solution de la continuité et de la fluidité du raccord s'est ajoutée ici celle du montage parallèle alterné. Rappelons toutefois que cette dernière solution semble ne pas avoir été sollicitée très souvent dans les œuvres des premières années du siècle. Il allait revenir aux cinéastes de la continuité (dont, bien entendu, Griffith) de procéder à cette découverte que le système narratif de Porter et de ses contemporains ne requérait apparemment pas.

Quelques cas types

Si l'exemple du chevauchement temporel de *Life of an American Fireman* est plus connu, il existe tout de même plusieurs autres films de cette époque qui présentent des cas de montage répétitif de l'action. L'œuvre de Méliès n'en est pas exempte même si l'on peut s'attendre à ce que le mode d'organisation du récit de ses films crée peu de situations susceptibles de provoquer des chevauchements d'action. En effet, il est assez rare que le raccordement entre deux plans, chez Méliès, nous fasse assister au passage de personnages entre deux espaces contigus et il est encore plus rare que Méliès pratique un raccord faisant s'articuler deux points de vue différents d'une même action. *Le Voyage dans la lune* (Star Film, 1902) et *Le Voyage à travers l'impossible* (Star Film, 1904) présentent cependant tous deux un cas de montage répétitif de l'action. Dans le premier, un des plans nous montre la fusée se dirigeant dans l'espace et atterrissant dans l'œil de la lune anthropomorphe; le plan suivant nous transporte sur la lune où nous pouvons assister une «deuxième» fois à l'arrivée de la fusée. Dans *Le Voyage à travers l'impossible*, le véhicule des voyageurs percute le mur d'une auberge, le défonce et pénètre à l'intérieur de la construction. Le plan suivant nous montre l'intérieur de l'auberge : avant la catastrophe des vacanciers y sont attablés

et le mur est intact. Après quelques secondes, le véhicule défonce le mur et traverse la pièce en brisant tout sur son passage.

Il existe de plus deux autres films, produits par la Star Film¹⁷ en 1907, qui comportent des exemples de montage répétitif de l'action. Il s'agit de *La Douche d'eau bouillante* et de *Le Mariage de Victorine*. L'action du dernier se déroule à l'extérieur et à l'intérieur d'une maison dont nous ne voyons que deux pièces, la cuisine et la salle à manger, qui semblent être contiguës. Les maîtres de la maison attendent impatiemment que Victorine, la bonne, vienne leur servir le repas, mais celle-ci est occupée avec son amant, dans la cuisine. La situation provoque quelques passages de personnages d'une pièce à l'autre et il y a chevauchement temporel mais le désordre évident des plans de la copie que nous avons visionnée nous empêche d'en faire une étude plus approfondie. Il est tout de même intéressant de noter que, contrairement à l'opinion généralement admise, la Star Film semble en être arrivée au même point que les autres compagnies de production concurrentes de l'époque. En effet, ce film présente des éléments, par ailleurs absents des films antérieurs produits par la Star Film, qui sont partie intégrante de la « convention » cinématographique de l'époque¹⁸ : extérieurs naturels (l'amant se sauve à l'extérieur), plan rapproché en guise de conclusion (dans la version que nous avons vue, ce plan n'est pas le dernier mais le jeu des comédiens nous montre que c'est bel et bien la fin), mobilité de la caméra entre les plans, etc. Le deuxième film, *La Douche d'eau bouillante*, présente aussi des exemples de montage répétitif de l'action. Deux voleurs entendent le maître de maison arriver et sortent par une porte, à droite. Ce dernier apparaît et sort également par la porte. Le plan suivant nous montre la pièce adjacente : le champ est vide. Puis, les deux voleurs entrent et se cachent. L'homme entre ensuite dans la pièce. Le même manège est répété, en sens inverse, lorsque les personnages reviennent à la première pièce.

Plusieurs autres films de l'époque comportent de tels cas de montage répétitif de l'action. Voici la description de quelques autres exemples significatifs :

How They Do Things on the Bowery (Edison, 1902)

Un homme est jeté à la porte d'un restaurant par le garçon. Celui-ci le saisit par les épaules et l'envoie hors-champ, revient pour prendre sa valise et la lui lance. Ce plan nous fait voir l'intérieur du restaurant. Le plan suivant nous montre l'extérieur du restaurant et le garçon jette le client à la porte une « deuxième » fois, puis lui lance sa valise.

A Discordant Note (Edison, 1903)

Le premier plan nous fait voir un personnage qui s'avise de chanter faux lors d'une réception. Les invités se choquent, empoignent le chanteur et le lancent à travers le mur du fond : on le voit très bien traverser le mur (de carton-pâte). Le plan suivant nous transporte à l'extérieur de l'édifice : le mur est intact et, après quelques secondes, notre énergumène apparaît qui transperce le mur pour atterrir sur la chaussée.

The Widow and the Only Man (Biograph, 1904)

Une femme reçoit un bouquet de fleurs de son prétendant et s'en montre fort heureuse. Un plan plus rapproché nous la montre qui hume le parfum des fleurs mais l'action de la femme, d'un plan à l'autre, ne se raccorde pas : il y a en effet répétition de l'action.

The Strenuous Life (ou *Anti-Race Suicide*)
(Edison, 1904)

Un père de famille tient son nouveau-né dans ses bras, le dépose sur une balance et gesticule pour nous manifester son contentement. Le plan suivant nous présente, par un raccord dans l'axe, une vue plus rapprochée des gesticulations du père qui y sont répétées.

The Firebug (Biograph, 1905)

Un pyromane met le feu dans le sous-sol de la maison d'une famille aisée. La petite fille, qui a entendu du bruit, descend au sous-sol. Le pyromane s'en empare et fuit par un soupirail. Un domestique arrive au même instant, le voit s'enfuir avec la fillette et part à sa poursuite en passant, lui aussi, par le soupirail. À ce moment, le père arrive à son tour et tente d'éteindre le feu. Sa femme surgit et s'évanouit. Puis la bonne de même. Le mari saisit sa femme et la monte au rez-de-chaussée. Le plan suivant nous montre l'extérieur de la résidence avec le soupirail bien en vue. On aperçoit de la fumée sortir par la fenêtre. Puis le pyromane sort par le

soupirail (une « deuxième » fois) avec son otage et s'enfuit. Le domestique sort à son tour et part à sa poursuite. Toujours dans le même plan, à peine le domestique est-il sorti du champ par la gauche que le père sort sur la véranda avec sa femme qu'il ranime. Il retourne à l'intérieur, revient armé d'un fusil et se met à la poursuite du pyromane.

The Tunnel Workers (Biograph, 1906)

Le décor nous présente l'antichambre d'un site d'excavation; au fond, une lourde porte donne sur le site. Un travailleur attend que son contremaître soit passé par la porte pour nous signifier par un geste vindicatif qu'il aura la peau de celui dont il vient de découvrir qu'il est l'amant de sa femme. Puis, le travailleur sort par la même porte pour rejoindre son contremaître dans le site d'excavation. Le plan suivant nous présente, en quelque sorte en contrechamp, le site d'excavation, avec, au fond, la même porte qui sépare les deux espaces et dont nous voyions le revers au plan précédent: on y voit entrer le contremaître bientôt suivi du travailleur.

Chevauchement temporel et répétition de l'action

À la lumière de ces exemples et des connaissances que nous avons, à l'heure actuelle, du cinéma des premiers temps, il est possible de distinguer trois types de situations qui permettent un quelconque chevauchement temporel. Seuls les deux premiers impliquent une répétition de l'action puisque le troisième, on le verra, met en relation deux actions disjointes mais simultanées. Ces situations sont les suivantes:

1. *l'analyse spatiale d'une scène*: lors d'un raccord entre un plan d'ensemble et un plan plus rapproché d'une même action, il peut y avoir répétition (en partie ou en totalité) de l'action. Par exemple: *The Widow and the Only Man* et *The Strenuous Life*.
2. *le passage entre deux lieux contigus*: lors d'un raccord entre deux plans montrant deux champs différents représentant deux pièces ou deux espaces contigus, il peut y avoir répétition (en partie ou en totalité) de l'action. Il peut soit s'agir du déplacement des personnages

(*A Discordant Note*) ou, tout simplement, du déplacement du point de vue (*Life of an American Fireman*).

3. *la relation entre deux actions simultanées* : lors du raccord entre deux plans montrant deux actions simultanées se déroulant dans deux lieux non contigus, il peut y avoir chevauchement temporel (mais sans répétition de l'action), l'action A se déroulant dans un lieu au moment même où l'action B se déroule dans un autre lieu. Par exemple, *The Great Train Robbery* où, si l'on se fie à l'analyse que nous avons faite de ce film ¹⁵, la ligne d'action présentant le vol du train et la fuite des voleurs se déroule simultanément à la libération du télégraphiste et à l'alerte dans le saloon, quoique ces deux lignes d'action nous soient présentées en succession. À un niveau plus restreint, on retrouve un autre exemple de chevauchement temporel (toujours sans répétition de l'action) dans ce film. L'action du plan 3 (le vol du wagon-postal) et celle du plan 4 (la bataille sur la locomotive) se déroulent simultanément (le Catalogue Edison nous le précise d'ailleurs) mais sont montrées successivement.

L'on voit bien que seules les deux premières situations entraînent une répétition de l'action puisque ce sont celles où une seule et même action est enregistrée. On s'est employé à faire disparaître la répétition de l'action dans ces deux types de situation au fur et à mesure que l'on a eu une plus grande conscience de la possibilité de manipulation par le montage. Sauf dans certains cas particuliers : par exemple, la séquence de l'escalier d'Odessa du *Cuirassé Potemkine* (Eisenstein, 1925) utilise le montage répétitif de l'action. En effet, il est évident que la descente des deux cents marches de cet escalier par un groupe de manifestants en fuite aurait été beaucoup plus brève dans la réalité que dans le film d'Eisenstein. Le chevauchement temporel est cependant ici beaucoup moins apparent à cause des nombreuses coupes qui nous font voir successivement divers événements particuliers impliquant divers groupes de manifestants et se déroulant à peu près au même moment. Cette séquence présente en plus, il est vrai, quelques cas singuliers de montage répétitif d'une même action bien identifiable (ainsi, le segment présentant la femme au landeau). Il existe bien entendu, dans l'histoire du cinéma, de nombreux autres

exemples de chevauchement temporel entraînant une répétition de l'action. Celui de *Persona* (Bergman, 1966) est assez particulier. Le monologue d'Alma y est donné deux fois de suite : la première fois, la caméra ne montre qu'Elizabeth et la deuxième, on ne voit qu'Alma. C'est un peu comme si l'on avait tourné la scène en champ-contrechamp en présentant les deux points de vue adoptés par la caméra *en succession*, sans alterner de l'un à l'autre ; toutes proportions gardées, cette séquence rappelle d'une certaine manière le finale de *Life of an American Fireman*¹⁹.

Si l'on revient aux exemples que nous avons donnés plus haut, l'on remarque que *The Firebug* est doté de particularités relativement rares sur lesquelles nous voudrions insister. En plus du chevauchement temporel entraînant une répétition de l'action, ce film présente une certaine inconsistance dans le déroulement des événements. Lors du plan nous montrant l'action de l'extérieur, le temps qui s'écoule entre le moment où le domestique sort par le soupirail et celui où le père sort sur la véranda (cinq secondes) n'a aucune commune mesure avec celui que prend la même action au plan précédent, c'est-à-dire entre le moment où le domestique était sorti et celui où le père était remonté au rez-de-chaussée (cinquante-cinq secondes) : soit un rapport d'un à onze. Autrement dit, selon la logique du plan de l'extérieur, il n'y a pas suffisamment de temps entre la sortie du domestique (par le soupirail) et celle du père (par la porte d'entrée) pour que le père ait pu tenter d'éteindre le feu, que la mère et la bonne soient descendues, se soient évanouies et que le père soit remonté avec sa femme dans les bras, comme nous l'avions vu au plan précédent. Nous dirions qu'il y a eu une sorte d'ellipse, dans le deuxième plan, entre la sortie du domestique et celle du père, sauf que, et l'argument est de taille, il n'y a pas eu de changement de plan pour justifier cette ellipse.

Notons, soit dit en passant, que *Life of an American Fireman* présente la même « incongruité » : au plan 8, pris de l'intérieur, le pompier sort la femme par la fenêtre, disparaît par l'échelle et réapparaît quelques instants plus tard pour se saisir de l'enfant. Or, au plan 9, qui nous montre la même action, vue de l'extérieur, on voit le pompier qui descend la rescapée jusqu'au sol. Celle-ci est ranimée et supplie le pompier de retourner chercher son enfant. Toute cette action,

vue au plan 9, n'a manifestement pas eu le temps de se dérouler durant les quelques instants où l'on ne voyait pas le pompier au plan 8. Ce sont là deux exemples qui nous montrent que les premières ellipses au cinéma se faisaient parfois par une manipulation du déroulement de l'action plutôt que par une manipulation de la pellicule au montage. C'est là, croyons-nous, une des facettes de l'originalité du cinéma des premiers temps.

Charles Musser a aussi étudié *Life of an American Fireman* et analyse comme suit le rapport entre les plans 8 et 9 :

« Alors qu'à un niveau, ces deux plans créent une répétition temporelle, à un autre niveau, on peut dire que chacun d'entre eux a une temporalité à la fois complémentaire et distincte qui, une fois assemblées, forment un tout : lorsque nous sommes à l'intérieur, tout ce qui s'y passe est en temps "réel" alors que tout ce qui se passe à l'extérieur est extrêmement condensé. Le corollaire est vrai pour ce qui est du plan à l'extérieur. Autrement dit, quand l'action est hors-champ, sa temporalité est fortement condensée²⁰. »

Cette remarque, fort juste d'ailleurs, s'applique principalement au film en question. À la lumière de notre analyse de *The Firebug*, et de plusieurs autres films, nous pouvons conclure que, de manière générale, les cinéastes des origines considéraient (de manière plus ou moins consciente) chaque plan comme une unité autonome et auto-suffisante ayant comme finalité première non pas de présenter un petit segment *temporel* de l'action mais, au contraire, l'intégrité de l'action qui se déroule dans un *espace* homogène. Entre l'unité du point de vue et la continuité temporelle, on choisit la première. Avant de faire passer la caméra dans un autre lieu, on montre d'abord tout ce qui se déroule dans ce premier endroit. L'ancrage spatial prévaut sur la logique temporelle. La stabilité, la persistance et l'unicité du point de vue sont encore si importantes qu'elles ne font pas craindre l'anachronisme.

En ce sens, nous ne pouvons que souscrire à l'analyse que fait Noël Burch du même phénomène (à partir du seul *Life of an American Fireman*) :

« Cependant, le fait qu'ayant tourné ces deux plans, l'on a choisi de les associer selon un mode impliquant une évidente non-linéarité temporelle plutôt que de troubler l'unicité du point de vue spatial, en dit long, me semble-t-il, sur l'*altérité* des rapports qu'entretenaient ces premiers films avec les spectateurs qui les regardaient. Ne suggère-t-il pas que la sensation d'être

assis dans un fauteuil devant un écran avait alors, pour ce public-là, une sorte de priorité sur celle d'être emporté par un temps fictif, calqué sur l'apparence de linéarité qu'a pour nous le *temps commun*²¹ ? »

Il faut cependant ajouter qu'un autre facteur a probablement empêché l'entrelacement des plans ou, tout au moins, un raccordement plus souple : les deux plans ont été tournés en deux endroits très différents. Le plan de l'extérieur a été tourné en décor naturel alors que le plan soi-disant du sous-sol de la maison a été tourné en studio, probablement à des kilomètres du premier endroit. On peut déjà considérer comme remarquable le simple fait d'avoir rapproché, grâce au montage, deux lieux si éloignés, ne nous étonnons pas qu'il y ait eu des réticences à aller plus loin. Mais, et c'est là un facteur qu'il ne faut pas négliger, non seulement étaient-ce deux lieux (de tournage) différents, c'étaient aussi deux espaces (diégétiques) différents. Tous ces facteurs contribuent, à notre avis, à empêcher l'entrelacement des deux unités par le montage ou, même, un simple raccord en continuité (en faisant raccorder les deux plans par le rejet de la fin du premier et/ou le début du deuxième). On ne peut pas dire, en effet, que le raccord en continuité ait été inconnu du réalisateur de *The Firebug* : le film en présente, entre les plans 7 et 8, un exemple remarquable, extrêmement précis et sans chevauchement aucun. Au moment où le père se bat avec le pyromane qu'il a réussi à rattraper, c'est par un raccord dans l'axe, en continuité, que le combat, d'abord vu en plan d'ensemble, nous est présenté ensuite en plan moyen. On peut penser que c'est d'abord par la réunion de divers plans analysant un *même* espace (comme ici) que la conception de l'autonomie du plan a commencé à perdre du terrain. À la faveur de coupes et de raccords entre des plans présentant sous des angles différents *une seule et même action*, les cinéastes de l'époque en sont venus à considérer que le déroulement de la pellicule, lors de la projection équivalait au déroulement de l'action en débit continu. Comme si le changement de plan (donc de l'angle de vision) permettait au spectateur de voir, sous un meilleur angle, une action qui, malgré ce changement d'angle, continuait, imperturbable. C'est la conception même de l'enregistrement en télévision : on sait que les émissions produites pour ce médium sont souvent (sinon presque toujours) tournées par plusieurs caméras qui enregistrent simultanément une action (*réel-*

lement continue). C'est l'aiguilleur qui, sous la direction du réalisateur, choisit la caméra qui, à tel ou tel moment, présentera l'action. Prenons comme exemple la télédiffusion d'une joute de hockey. Lorsque l'on passe d'un plan d'ensemble montrant une équipe qui porte la rondelle dans la zone adverse et que l'on coupe sur un plan moyen de celui qui lance la rondelle vers le gardien de but, il n'y a aucun risque que la continuité de l'action soit perturbée (surtout lorsque l'émission est diffusée en direct...) car cette action, qui est bien entendu en continuité, est enregistrée par deux caméras différentes qui viennent toutes deux alimenter successivement le réseau de télédiffusion. Au cinéma, la situation est totalement différente. On enregistre souvent toute l'action en plan d'ensemble, puis on fait reprendre l'action *une deuxième fois* pour la tourner en plan plus rapproché, souvent avec la même caméra qui avait servi à enregistrer le plan d'ensemble, d'où les problèmes de raccords (de toutes sortes : de position, de temporalité, de vitesse, etc.) lorsque l'on veut assembler deux segments (d'une « même action tournée deux fois, avec les variations que cela suppose) afin de laisser croire que le changement de point de vue s'est effectué un peu comme aujourd'hui à la télé.

La temporalité au premier plan

Cependant, dans le cas d'une simultanéité d'actions se déroulant dans deux espaces différents (par exemple, de chaque côté d'un mur), cette conception de l'inexorabilité du déroulement de l'action n'avait pas encore, en 1907, réussi à dominer la pratique du montage. Les exemples que nous avons donnés (*La Douche d'eau bouillante*, *Le Mariage de Victorine*)²² ne sont, en effet, pas isolés. Les films suivants, produits ou enregistrés au copyright en 1907 (sauf le dernier), présentent un ou des exemples de montage répétitif de l'action ; *Teddy Bears* (Edison), *Hypnotist's Revenge* (Biograph), *If You Had a Wife like This* (Biograph), *Lost in the Alps* (Edison), *La Course aux potirons* (Gaumont) et *Rescued from an Eagle's Nest* (Edison, janvier 1908). Tant que l'insistance sur le temps ne sera pas plus forte, l'inconsistance temporelle sera permise. Il faudra attendre encore un peu avant que la question de la temporalité soit mise de l'avant, et de manière

quasi obsessive, entre autres par D. W. Griffith, qui a commencé à tourner en 1908. Dans la plupart des films de ce cinéaste, la temporalité devient véritablement un élément dramatique de tout premier plan. C'est en ce sens que l'on peut considérer le procédé du «sauvetage à la dernière minute» (last minute rescue) comme une innovation majeure : ce procédé dramatique met en effet l'accent sur la *temporalité* (sauvetage à la dernière *minute*). Déjà le fait de privilégier un tel procédé dramatique mettait en cause la logique même du récit filmique : bien des «inventions» que l'on attribue à Griffith découlent «naturellement» de l'emploi du procédé.

Lorsque l'on parle de sauvetage, cela implique nécessairement la présence de deux groupes de personnages opposés au plan actantiel : le (ou les) sauveur(s) et la (ou les) personne(s) menacée(s)²³ (même trois, parfois : ceux qui exercent la menace, lorsque ce n'est pas un objet inanimé ou une force de la nature). Qui plus est, cela implique souvent, sinon toujours, que ces deux ensembles actantiels sont éloignés l'un de l'autre (le suspense sous-tendu par le sauvetage à la dernière *minute* réside justement dans la question de savoir si le sauveur arrivera à *temps*) et que l'action des uns (de courir à la rescousse) est simultanée à celle des autres (d'être l'objet d'une menace). Donc : deux actions *simultanées* qui se déroulent dans deux espaces *différents*. Avec un tel projet, celui qui n'aurait pas eu le «génie» d'«inventer» ou d'utiliser le montage parallèle alterné aurait mieux fait de demeurer... comédien. Nous ne voulons pas enlever leur mérite à des cinéastes comme Griffith, mais il est important, croyons-nous, de replacer leur travail dans le contexte qui l'a permis. Si le montage parallèle alterné ne s'est pas manifesté plus fréquemment à l'époque du film de poursuite (1903-1908), c'est en grande partie à cause du thème choisi : la poursuite implique aussi deux ensembles actantiels mais, au contraire de celle du sauvetage à la dernière minute, cette thématique implique justement que les deux ensembles actantiels peuvent être près l'un de l'autre. D'où la possibilité d'enregistrer le déplacement des uns et des autres à *l'intérieur d'un même plan*. C'est ce qui explique, d'après nous, la récurrence jusqu'à satiété, et même jusqu'à saturation, de la même figure cinématographique : *presque tous* les films de poursuite d'avant 1908 nous présentent, pour la séquence de

la poursuite, une série de plans où, invariablement, nous pouvons voir les poursuivis traverser le champ puis, *dans le même plan*, les poursuivants qui sont à leurs trousses. Tous les films de poursuite de cette période prouvent que l'on favorisait les mouvements de ce qui prenait place devant la caméra plutôt que les mouvements (déplacements entre les plans) de la caméra elle-même. Pratiquement tous ces films comportent une série de plans nous montrant successivement divers lieux du déroulement de la poursuite et, presque invariablement, chacun des plans nous fait d'abord voir les poursuivis qui entrent dans le champ, le traversent puis en ressortent et, ensuite, sans changement de plan aucun, les poursuivants qui font le même trajet. Généralement le plan ne se termine que lorsque *chacun* des poursuivants (y compris les éventuels retardataires) a pu sortir du champ²⁴. Lors du visionnement de ces films, on ne peut s'empêcher de se questionner sur cette apparente réticence à transporter la caméra vers un autre endroit avant que tout ce qui devait se dérouler dans le premier endroit n'ait eu lieu et que le champ ne se soit vidé.

Quoi qu'il en soit, on peut penser que cette relative réticence a pu jouer un rôle dans l'organisation des plans d'un film comme *The Firebug* qui, finalement, reproduit le même schéma : tout ce qui se passe dans le sous-sol de la résidence *doit* être montré avant que l'on ne puisse transférer la caméra dans un autre endroit. On comprend cependant que l'effet n'est pas le même dans les deux cas : dans le film de poursuite, il n'y a pas de chevauchement temporel puisque la caméra ne fait pas du « surplace ». Dans le cas de *The Firebug*, la caméra est braquée deux fois sur le « même » espace : s'il n'y avait pas de mur, on pourrait voir, de l'extérieur, le père descendre l'escalier qui l'amène au sous-sol. Cette persistance à ne pas vouloir couper le plan avant que tout ce qui s'y passe ne soit terminé (pour ne pas frustrer le spectateur ?) a même parfois été poussée jusqu'à l'absurde. Ainsi, dans *The Police Dogs* (titre français inconnu), film réalisé chez Pathé apparemment en 1907, une poursuite s'engage entre une meute de chiens policiers et un groupe de voleurs. Le film est composé d'une série de plans successifs montrant les voleurs et les chiens traverser le champ, chaque plan ayant sa particularité : ici une clôture à enjamber, là une pente à dévaler. Le plus comique, c'est que l'un des obstacles à

franchir est escarpé et que le dernier chien a toutes les difficultés à le surmonter : il s'y reprend par trois ou quatre fois avant d'y parvenir. Les tentatives du chien sont si démesurément longues qu'on en vient pratiquement à oublier la poursuite qui est pourtant l'axe principal de l'action. Qui plus est, cette scène produit un effet comique alors que le reste du film n'est pas du tout traité sur ce ton. Il est cependant difficile, voire impossible, de déterminer si l'on a volontairement laissé ce segment de pellicule en place ou si cela résulte d'une réticence à couper en plein milieu une action sur laquelle on ne reviendra pas.

Par ailleurs, deux films, réalisés assez tardivement, présentent une situation éminemment favorable à une alternance de plans séparés des poursuivants et des poursuivis : la poursuite a lieu en automobile et à un certain moment une assez bonne distance sépare les protagonistes. Or, dans les deux cas, la situation se corse lorsque l'automobile des poursuivis tombe en panne. Il s'agit de *The Elopement* (Biograph, 1907) et *Catching a Burglar* (Hepworth, 1908). À la différence des films de poursuite des années antérieures, ceux-ci nous montrent parfois des plans où seul un des deux groupes (poursuivants ou poursuivis) apparaît, l'autre étant trop éloigné pour être dans le champ de la caméra ; mais il n'y a pas d'alternance. Et pourtant la situation créée par la panne s'y prêtait bien : les poursuivis sont en difficulté et tentent de faire démarrer la voiture, ce qui cause un effet de suspense que l'on aurait pu décupler en insérant tout simplement un plan des poursuivants. Ainsi, dans *The Elopement* la caméra reste-t-elle fixe jusqu'à ce que les poursuivis décident de continuer leur route à pied puis en canot. On voit bien que le fait d'avoir isolé l'un des groupes à l'intérieur de certains plans (au contraire de la course-poursuite « classique » qui nous montrait les deux groupes à l'intérieur de chaque plan) est dû à la mécanisation du moyen de transport (à sa plus grande vitesse) plutôt qu'à une plus grande conscience de la possibilité de manipulation par le montage ou, même, par la simple « mise en scène ».

En contrepartie, l'insistance sur la temporalité est un phénomène qui prend de l'importance en 1907. Déjà l'année suivante, plusieurs des thèmes à l'honneur mettront en relief certains traits en rapport avec la temporalité. Un film dont

Griffith, avant de commencer lui-même à tourner, avait fourni le scénario, *Old Isaacs the Pawnbroker* (Biograph, 1908), est à cet effet particulièrement intéressant. C'est l'histoire d'une petite fille qui se présente d'abord à un organisme de charité, puis chez un usurier, afin de trouver des sous pour acheter des médicaments à sa pauvre mère malade. Le film est construit sur le mode du parallélisme puisque l'on insère à quelques reprises, au cours des pérégrinations de la petite, des plans montrant la mère malade et agonisant, ce qui met en relief l'urgence des soins pour la malade. Il est aisé de voir là un genre de prototype du sauvetage à la dernière minute que Griffith s'emploiera bientôt à développer. Cette insistance sur le « pendant ce temps » est vraiment étonnante par sa récurrence dans toute l'œuvre de Griffith, même avant qu'il ne commence, lui-même, à réaliser des films.

On voit de plus en plus d'horloges dans les décors intérieurs et elles ont parfois un rôle à jouer. Ainsi, dans *Lost in the Alps* (Edison, 1907), la mère s'inquiète-t-elle de ce que ses enfants ne soient pas encore entrés alors que l'horloge marque 6 h 05 (la mère fait voir qu'elle regarde l'horloge et attire notre attention sur ce détail). Il faut savoir cependant que l'horloge marque toujours la même heure... quelques heures plus tard lorsque l'on revient à ce décor. Le fait que l'horloge fasse partie d'un décor de carton et qu'elle soit dessinée n'est pas suffisant pour expliquer cette incongruité puisque l'année suivante un film intitulé *Father's Lesson* (Hepworth, 1908) présente aussi une horloge apparemment dessinée sur le mur mais dont les aiguilles (probablement articulées) marquent une heure différente à chacune des trois fois que l'on revient à ce décor. Il faut croire que Porter, qui a réalisé *Lost in the Alps*, n'attachait pas d'importance à un tel détail (même lorsque l'horloge « joue »), tout comme auparavant avec *The Great Train Robbery* (Edison, 1903) dont un des décors intérieurs comporte une horloge qui, d'une fois à l'autre, indique toujours la même heure. Au contraire, dans *The Tired Tailor's Dream* (Biograph, 1907), l'horloge, qui joue un rôle important, change d'heure d'une scène à l'autre. Un homme entre et exige que son habit soit prêt à cinq heures (l'horloge marque quatre heures). Par un raccord dans l'axe, l'horloge de même que le tailleur, qui s'est endormi sur une chaise, disparaissent du champ : les objets s'animent et l'habit se

fabrique sous nos yeux comme par magie. On retourne au plan d'ensemble : l'horloge marque maintenant cinq heures, le tailleur se réveille, heureux de pouvoir être en mesure de remettre l'habit en *temps*.

La notion de suspense

Il fallait cependant que l'accent soit mis sur la séparation physique de deux ensembles actantiels convergeant vers *un même lieu* et à *un même moment* pour qu'un des procédés narratifs les plus importants au cinéma, le montage parallèle alterné, devienne systématique. Et la mise à contribution de ce procédé s'est avérée fort utile (pour ne pas dire indispensable) dans la constitution du système narratif qui nous occupe. Pour créer un lien fort entre l'écran et le spectateur (identification, etc.), faire croire à la réalité de l'action, rendre possible une forte émotion de la part du spectateur, rendre plausible le suspense, accroître l'efficacité des plans rapprochés, il fallait créer un monde consistant. C'était là une condition essentielle. Le sauvetage à la dernière minute, comme structure de base pour la construction d'un récit, l'exigeait. On ne peut tenir un public en haleine si on lui révèle l'issue du drame avant un moment bien déterminé. Porter, qui n'avait probablement pas l'intention de construire un suspense, nous en donne justement un exemple *a contrario*. Au plan 8 de *Life of an American Fireman*, nous assistons au sauvetage de la mère et de l'enfant (vu de l'intérieur). Au plan 9, quels que soient les désirs du rédacteur anonyme de la description de ce film, il ne peut plus y avoir de suspense puisque plus personne n'a d'incertitude quant à l'issue du drame : nous ne faisons que voir une deuxième fois une action déjà terminée et nous savons, au moment où la mère supplie le pompier d'aller sauver son enfant, que cet incendie ne fera pas de victime et que l'enfant sera sain et sauf. L'angoisse dont parle le rédacteur anonyme ne peut se matérialiser lors du visionnement du film :

« Nous enchaînons ici sur l'extérieur de la maison. La mère ayant repris ses sens, vêtue seulement de sa chemise de nuit, implore à genoux pour que l'on aille chercher son enfant. Des volontaires sont demandés et le pompier qui sauva la mère s'offre aussitôt. Il obtient la permission de remonter dans l'immeuble endommagé et sans hésiter grimpe à l'échelle, entre par la fenêtre puis, après une attente angoissante qui laisse craindre qu'il n'ait été asphyxié, il apparaît avec l'enfant dans ses bras qu'il ramène sain et sauf sur le sol ²⁵. »

Griffith reprendra le suspense qu'il modèlera pratiquement toujours sur la structure du sauvetage à la dernière minute. Il élaborera le montage parallèle qui requiert nécessairement une certaine cohérence spatio-temporelle, malgré une complexité évidente (plusieurs lieux, plusieurs ensembles actantiels), complexité que, nous l'avons dit, le film de poursuite «classique» (1903-1906) a pu et a *su* éviter. Nous soulignons le mot «su» car le visionnement récent de films produits en 1907 a confirmé l'hypothèse voulant que les cinéastes de l'époque aient évité de manière systématique (quoiqu'il y ait eu des exceptions) de complexifier la structure de leur film, peut-être pour ne pas trop égarer le spectateur²⁶. Les exemples les plus fréquents de montage parallèle (ou d'une structure de montage qui pourrait lui être assimilable) ou de montage alterné avant Griffith apparaissent presque toujours justifiés par un élément présent dans le cadrage. C'est le cas des plans subjectifs de films tels *Grandma's Reading Glass* (Smith, 1900) et *Ce que je vois de mon sixième* (Pathé, 1901) où l'on nous montre en gros plan (à l'intérieur d'un cache circulaire) les divers objets que voient les personnages grâce à une loupe ou un télescope. C'est le cas aussi de films comme *A Search for Evidence* (Biograph, 1903) et *Inquisitive Boots* (Hepworth, 1905) où l'on montre, à l'intérieur d'un cache en forme de trou de serrure, les diverses scènes vues du couloir d'un hôtel. Le déplacement de la caméra est diégétiquement tout autant justifié par le déroulement même de l'action dans les films de poursuite : puisque les protagonistes se déplacent, il faut bien que la caméra se déplace d'un plan à l'autre. En tout ceci, la caméra n'acquiert pas en soi une fonction narrative ; sa présence d'un endroit à l'autre est justifiée par un élément même du pro-filmique. C'est principalement avec les films de Griffith que la justification du déplacement de la caméra sera de l'ordre de la narration et l'on peut penser que ce n'est qu'à partir de ce moment que les cinéastes ont commencé à se rendre compte de la puissance narrative de cet instrument qui ne devait d'abord servir qu'à enregistrer le simple mouvement des êtres et des choses²⁷.

Ainsi, donc, se sont succédés, au début du siècle, deux modèles de narration différents. Le premier fait s'articuler des plans de manière relativement discontinue alors que le deuxième cherche à inscrire, dans la chaîne des images, un

récit continu et homogène qui doit donner l'illusion de se raconter tout seul. Sans vouloir y voir une quelconque relation d'influence, on peut tout de même souligner la ressemblance entre le premier et, comme nous le disions au début de cet article, la littérature médiévale. Lorsque l'on sait que le cinéma des premiers temps a comme principale caractéristique de présenter une succession de tableaux relativement autonomes, que chacun des éléments (plan) n'est pas nécessairement un élément de progression (et ce, jusqu'à une époque assez tardive comme celle du film de poursuite), que la continuité temporelle n'allait pas de soi (nous l'avons, croyons-nous, amplement démontré), que la relation entre les plans était, assez souvent, imprécise et que l'on procédait parfois sur le mode de la réitération, on ne peut être qu'étonné de la similitude apparente entre ce modèle de narration et celui de la littérature médiévale. La citation suivante de Éric Auerbach, à propos de *La Chanson de Roland*, peut, par exemple, pratiquement s'appliquer à une bonne partie des films du début du siècle :

« Qu'au lieu d'une représentation synthétique nous ayons la répétition toujours recommencée de scènes distinctes, d'une forme et d'une progression similaires ; ou qu'au lieu d'une action intensive nous ayons la réitération de la même action toujours reprise à son point de départ ; ou enfin qu'au lieu d'un processus complexe qui se développe en plusieurs articulations nous ayons des retours répétés au point de départ, chacun élaborant un élément ou un motif différent — dans tous les cas la narration évite de condenser et d'articuler rationnellement les faits au profit d'une disposition discontinue, juxtapositive, où la progression du récit est interrompue par des retours en arrière et dans laquelle les relations causales, modales et même temporelles s'estompent. (...) Le récit prend sans cesse un nouveau départ, chaque reprise est indépendante et se suffit à soi-même, la suivante se juxtapose simplement à elle et le rapport de l'une à l'autre est souvent imprécis²⁸. »

Certains auteurs sont allés jusqu'à identifier le montage répétitif de l'action au procédé de la parataxe couramment utilisé dans la littérature médiévale. Considérant, entre autres, la distance qui sépare la matérialité du signe linguistique de celle de l'image animée, nous n'irons pas jusque-là mais il reste tout de même intéressant de noter cet isomorphisme apparent qui résulte probablement d'une attitude commune aux écrivains du Moyen Âge et aux cinéastes des premiers

temps face à l'appréhension et à l'expression d'un paramètre dont ne peut se passer aucune forme de narration, la temporalité.

Université Laval

Notes

- ¹ Nous avons eu l'occasion, tout dernièrement, de discuter de certaines des thèses avancées ici avec David Levy, un collègue de Montréal, avec lequel nous préparons actuellement un volume sur l'œuvre d'Edwin S. Porter. Ces discussions nous ont été fort utiles pour l'élaboration du présent article.
- ² Noël Burch parle, lui, du M.R.I., Mode de Représentation Institutionnel, qu'il définit ainsi : « ... ensemble des directives (écrites ou non) qui, historiquement, ont été intériorisées par les cinéastes et les techniciens comme la base irréductible du "langage cinématographique" au sein de l'Institution et qui sont demeurées constantes tout au long des cinquante dernières années, indépendamment des importantes transformations stylistiques qui ont pu intervenir. » (Notre traduction). In *Correction Please*, feuillet d'accompagnement du film du même nom, réalisé par Burch en 1978-79. Burch avait déjà utilisé cette expression dans un article intitulé « Porter ou l'ambivalence » (voir note 21).
- ³ Comme l'ont si justement fait remarquer Tom Gunning in « Le style non-continu du cinéma des premiers temps » et, surtout, Charles Musser in « Les débuts d'Edwin S. Porter », deux articles parus dans le numéro 29 des *Cahiers de la Cinémathèque*, Hiver 1979, Perpignan. Pour notre part nous revenons, plus loin, sur cette question.
- ⁴ Article cité.
- ⁵ Après le titre des films produits entre 1895 et 1915, nous ajouterons, entre parenthèses, le nom de la compagnie de production suivi de l'année de production ou du copyright. Pour les films plus récents, le nom de l'auteur remplacera celui de la compagnie de production.
- ⁶ Georges Sadoul précise que les frères Lumière ont probablement monté bout à bout quatre plans-films ayant trait au même sujet : un exercice de lutte contre l'incendie. Les films en question seraient : *Sortie de la pompe*, *Mise en batterie*, *Attaque du feu* et *Sauvetage*. Il est bien entendu que les frères Lumière (ou leurs employés) ont, à un moment donné, commencé à coller leurs films bout à bout et qu'ils ont, un peu plus tard, fort probablement fait des films à plusieurs plans. Pour les fins de notre exposé, nous n'avons tenu compte que des premiers films Lumière (1895-97), c'est-à-dire de ceux qui ont marqué le cinéma comme institution.
- ⁷ Il serait tentant de parler ici de plan-séquence mais la séquence dont il est question est composée de plus d'un plan puisque le plan d'introduction fait nécessairement partie de la première séquence.

- ⁸ Notons par ailleurs que ce très long plan (probablement sans équivalent) est sans doute constitué de deux plans. Nous soupçonnons Rouch d'avoir profité d'un passage au noir dans l'ascenseur pour pratiquer une collure qu'il s'est efforcé de rendre invisible par une continuité de la bande-son, ceci afin de pallier aux limites du magasin de pellicule de sa caméra.
- ⁹ Roman Gubern, «D.W. Griffith et l'articulation cinématographique», *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 17, décembre 1975, Perpignan, p. 8. Le terme «articulation» n'a évidemment pas, ici, le même sens qu'en linguistique.
- ¹⁰ Pour les fins de notre exposé, nous devons schématiser quelque peu. Pour une explication plus complète des divers types de rapports spatio-temporels entre les plans, on peut se reporter à Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Gallimard, Paris, 1969, pp. 11 à 29.
- ¹¹ Il est, croyons-nous, important de préciser que, pour donner une impression de continuité rigoureuse, le monteur est parfois appelé à effectuer un très léger chevauchement (quelques images seulement) ou une courte ellipse. Comme ces raccords ont comme objectif de donner au spectateur l'illusion d'une continuité, nous les incluons dans cette troisième catégorie.
- ¹² François Baby utilise plutôt le terme «anamorphose» pour caractériser ce type de raccord «... qui (force) le spectateur à reconstituer lui-même un très grand nombre d'éléments manquants entre deux segments». Voir l'article «Jacques Godbout rencontre IXE-13 ou du texte au film : quelles transformations?», in *Études Littéraires*, août 1979, p. 289.
- ¹³ Il n'est question ici que des légers retour-arrière : les «flash-back» plus importants apparaissent, eux, plus justifiés et ne donnent pas l'impression d'un piétinement probablement, entre autres, parce qu'ils viennent expliquer l'action qui est en cours.
- ¹⁴ Il est juste de parler de «technique» dans certains cas mais précisons tout de suite que le terme est sans doute impropre à qualifier une manière de faire qui n'avait pas comme but explicite de produire ce que nous appelons ici le chevauchement temporel.
- ¹⁵ Nous renvoyons à ce sujet le lecteur à notre article «Les détours du récit filmique : sur la naissance du montage parallèle» paru dans *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 29, Hiver 1979, Perpignan, pp. 88-107.
- ¹⁶ Nul ne sait encore quand (et pourquoi) ce re-montage a été effectué. Il nous semble en tout cas que ce n'est pas avant 1910.
- ¹⁷ Nous disons bien «la Star Film» et non «Méliès» car il semblerait que ces deux films aient été réalisés par un employé de Méliès. Jay Leda, qui assistait aux projections de janvier 1980 au Museum of Modern Art, a cité, à cet effet, un récent ouvrage de John Frazer, *Artificially Arranged Scenes*, que nous n'avons malheureusement pas pu consulter.
- ¹⁸ Qui plus est, il est possible que la version originale de ce film ait comporté une forme de montage parallèle.
- ¹⁹ Nous ne ferons pas comme Robert Gessner qui voyait dans ce film de Porter une préfiguration de *L'Année dernière à Marienbad* (Resnais, 1961), in «Porter and the Creation of Cinematic Motion», *Journal of the Society of Cinematologists* (Vol. II, 1962).
- ²⁰ Article cité, p. 145.

- ²¹ Nous avons reproduit cette citation d'une copie ronéotypée d'un article, « Porter ou l'ambivalence », que l'auteur avait distribué en quelques exemplaires lors du Congrès de la F.I.A.F. à Brighton, au mois de mai 1978. Depuis, l'article est paru en anglais (*Screen*, décembre 1978) et en français (*Le Cinéma américain : approche textuelle*, Raymond Bellour éd., Flammarion, Paris, 1979.)
- ²² Voir *supra*, page 120.
- ²³ Notons, au passage, que ces deux ensembles actantiels sont un peu à l'image des « poursuivants » et des « poursuivis » du film de poursuite qui vient tout juste de connaître ses heures de gloire (1903-08).
- ²⁴ Voici quelques exemples de films présentant une telle structure : *The Escaped Lunatic* (Biograph, 1903), *Personal* (Biograph, 1904), *The Lost Child* (Biograph, 1904), *The Maniac Chase* (Edison, 1904), *Stolen by Gypsies* (Edison, 1905).
- ²⁵ Catalogue Edison de 1903, cité par Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, Tome I, Éditions Universitaires, p. 233-235.
- ²⁶ Le découpage que nous faisons entre, d'une part, les années 1900-1906 et, d'autre part, l'année 1907 peut paraître arbitraire mais il correspond à une certaine réalité : nous venons tout juste (janvier 1980) de visionner une bonne partie des films de l'année 1907 disponibles un peu partout dans le monde, grâce à Eileen Bowser et Jon Gartenberg du Museum of Modern Art de New York qui ont organisé et préparé une série de visionnements à l'intention des chercheurs. Il y a deux ans, le Museum of Modern Art avait présenté les films disponibles des années 1900 à 1906.
- ²⁷ Notre étude, comme le lecteur aura pu s'en apercevoir, tient surtout compte des films américains de l'époque. Il y a en effet beaucoup plus de films américains aujourd'hui disponibles que de films français ou anglais. Il faudra sûrement tenir compte de ces derniers lorsqu'il sera possible de les visionner car les quelques films de Pathé des années 1906-1907 que nous avons pu voir dénotaient une assez bonne maîtrise de la temporalité. Ainsi des films comme *Le Cheval emballé* ou comme *I Fetch the Bread* (titre français inconnu) présentent des exemples très précoces de parallélisme et d'alternance des actions simultanées.
- ²⁸ Auerbach, Éric, *Mimesis*, Gallimard, Paris, 1968, p. 114.